

Sugli altri figurativi italiani non ho la possibilità qui di insistere; rallegriamoci della loro presenza e della loro fedeltà a sé stessi; rallegriamoci con Francesco Menzies, artista fine e colto, anche se dobbiamo dire che certe immobilità compositive, come in 'Figura e statua', ci sembrano non accordarsi al suo occhio mobile ed agile che ci dà ad esempio 'Ponti sul Po'; con Massimo Campigli, anche se le sue opere intorno al '30 ci sembra abbiano più timbro cromatico e più decisione compositiva che le recenti; con Franco Gentilini; con Aldo Salvadori che disegna "col fiato", per usare un'espressione di Ranzoni; col neo-romanico scultore Biancini esposto con gran gusto nel Passaggio XI; con Migneco che ormai ha trasferito da anni la sua Sicilia in un estremo oriente barbarico e ritagliato e riesce a tenercela a dispetto di tutti gli Dei; con Mario Mafai, che trasforma in un cesto di petali di rose i tetti di Roma, petali bellissimi, ma stia attento che non perdano dell'altro della loro forma, chè allora — temo — perderebbero anche il loro profumo.

G. CASTELFRANCO

1) In *Punto* 1, II, 1958.

2) G. DORFLES, *Wols*, Milano, V. Scheiwiller ed., 1958, p. 13.

3) Come scriveva E. Ström nella prefazione al catalogo della mostra viennese del 1903.



JACKSON POLLOCK: ECO (1951)

MOSTRE ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA POLLOCK E KANDINSKY

L'ATTIVITÀ della Galleria d'Arte moderna di Roma è stata quest'anno eccezionale: non tanto per la quantità di mostre che si sono succedute, quanto per l'organicità di un problema che si è posto nella concreta presenza di opere dai primi del '900 ad oggi, dalla scultura italiana del XX secolo, ai quadri Guggenheim, da Pollock a Kandinsky. Un problema che potrebbe essere definito: le ragioni attuali del linguaggio non figurativo, o meglio di un linguaggio la cui figurazione postula una presenza ininterrotta della coscienza esistenziale nell'espressione, a rischio o meno di coinvolgere una convenzione rappresentativa tradizionale.

Della mostra Guggenheim è stato ampiamente parlato e discusso, vorremmo invece considerare le due personali retrospettive che hanno costituito la definizione viva di alcuni aspetti della questione: Kandinsky (maggio-giugno 1958) e Pollock (1-30 marzo 1958).

Nel discorso tenuto della pittura contemporanea l'opera di Kandinsky, soprattutto il Kandinsky qui esposto, per i due terzi posteriore al 1914, assume un tono ormai quasi anacronistico: l'impeto costruttivo che è dietro l'idea

dei valori puri della pittura si direbbe pre-decadentistico (malgrado riferimenti a Maeterlink e a Wagner, fatti dal pittore con la fiducia di un neofita), la sua interiorità sembra appartenere ad un individuo storico, quale era stato il mito della prima cultura romantica tedesca. D'altra parte l'esaltazione dell'emozione pura indica una direzione opposta, anche se altrettanto utopistica e programmatica, alla razionalità e al moralismo sociale di Mondrian, senza tuttavia manifestare in concreto radici diverse, un nesso preciso e continuativo di linguaggio con la pittura attuale.

Kandinsky pone per la prima volta in termini espliciti il problema del quadro come espressione, oltre la vaga decoratività della formulazione di Maurice Denis, e di tutto il fauvismo, da cui pure negli anni decisivi fino all'11-'12, trae gran parte della sua foga pittorica tesa a dare fulmineamente la sensazione. Il problema dell'espressione si precisa nella sua pittura via via nei confronti del soggettivismo sentimentale dello Jugendstil, di Munch, ecc., e nei confronti del gusto della "buona pittura", che andava formandosi tra il pubblico colto della fine del secolo e i primi del '900. Egli parla ripetutamente nei suoi scritti di 'necessità

interiore', si propone di rintracciare il 'contenuto artistico' dell'arte ("... il problema del come — egli dice — avvolge anche l'emotività psichica dell'artista, ed è capace di emanare la parte più sottile dell'esperienza vissuta ...") (Kandinsky *La spiritualità dell'arte*, 1940, p. 36). E l'alternativa dell'attualità di Kandinsky quadro per quadro gioca tra questa sensibilizzazione del processo creativo, che lo induce ad approfondire il senso dell'impressionismo e di Cézanne come basi della pittura moderna, e l'euforia teorizzante (le cui origini teosofiche e mistiche sono individuabili) per il potere evocativo dei mezzi pittorici puri.

La storia del pittore era abbastanza reperibile dai quadri presentati alla mostra: nei risolutivi 1910-13, il senso che la cultura precedente aveva dato alla linea e al colore ("la linea è una forza improntata all'energia di colui che l'ha tracciata", dice Van de Velde nel 1902, e il colore era stato paragonato da Van Gogh all'entusiasmo nella vita), si scopre appassionante nei primi tentativi di trasfigurazione: l'oggetto — fiore, cavallo, inverno, festa, paesaggio — è spogliato di ogni attributo tradizionale per lasciare l'orma della sua essenza nella ricerca del leit-motiv della composizione (n. 7, n. 8, n. 9, n. 12, n. 13, del catalogo), oppure scompare come sorgente di emozione per dar luogo sempre più spesso a composizioni *occulte* nei primi quadri del tutto astratti (n. 11, n. 14, n. 15, n. 16), il cui animismo richiama talvolta certe sontuose e sottili visioni di Odillon Redon.

Poi dal 1915 al 1921 (permanenza in Russia, dove conobbe l'avanguardia futurista e costruttivista), e dal 1921 al 1932 (anni in cui visse le vicende della Bauhaus e fu in contatto stretto con gli artisti che vi insegnavano, Klee in primis) il suo discorso si precisa, forse non avvantaggiandosi. Il problema diviene lo spazio e la costruzione del quadro. Ma in Klee la linea traccia e dissolve in uno spazio preesistente, lo spazio-tempo della memoria, echi fluttuanti di realtà tra coscienza e subcoscienza, che si prospettano cosmiche solo nel momento in cui problematizzano sottilmente l'esistenza del soggetto, in Kandinsky lo spazio è creato dal niente, è un'ipotesi lanciata con ottimismo perentorio (certi risultati di questo periodo richiamano vagamente Leger, in parte il secondo futurismo italiano). Il linguaggio risultante dal fauvismo astratto iniziale si organizza con sicurezza dogmatica per una specie di rivelazione di *esistenze spirituali*: pittura della *supercoscienza*, come scrive Argan (1951), e l'antitesi funziona in rapporto con l'accortezza di Klee, a definire una gran parte dei quadri dal 1920 al 1940 (è del 1935 una esaltazione evidentemente polemica della



NEW YORK, COLL. SALOMON GUGGENHEIM - W. KANDINSKY: TRE SUONI (1926)

pittura "sana, naturale, attraente", contro le "apparizioni malaticce", e "innaturali", che "capitano in cielo come razzi di mille colori", con ottimistiche previsioni sul futuro di quella *salute*).

Tuttavia l'arte figurativa contemporanea che accentua l'elemento critico più drammaticamente forse di ogni altra arte, per la tradizione legata alla rappresentazione da un lato e per la sua natura velocemente comunicativa dall'altro, si accorda con le anticipatrici formulazioni di Kandinsky del quadro come tutto creato dall'esperienza individuale: alcuni rapporti si possono fare tra il Kandinsky 1910-14 e gli informali Hartung e Wols, pur nelle loro diversissime direzioni.

Dell'informale abbiamo avuto a marzo un rappresentante estremo, Jackson Pollock, una mostra che venuta per prima a Roma girerà l'Europa ed è attualmente allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Che cosa ci ha fatto considerare così appassionatamente Pollock come una persona che fa ormai storia irreversibilmente nella pittura contemporanea? Forse questo rapporto tra semplicità di temperamento e complessità di situazione che riesce a dare un diagramma continuamente vivo delle forze in gioco (si preferisce 'semplice' a 'barbaro' per non fare il portavoce di certe deformazioni snobistiche).

Dall'argine si alcune esperienze stilistiche prima di 'Materia lucente' 1946 (poteva proporsi cento altri modi di traduzione formale dell'emozione, tanto sono stati

risucchiati velocemente Ryder, Picasso, Ernst, Masson, Mirò) si è gettato nella materia densa della sua pittura, seguendo il sovrapporsi senza nesso apparente dei gesti di coscienza fino a realizzare uno spazio di allucinante profondità e sottigliezza ('Cattedrale' 1947, 'Nella profondità del mare' 1947 ecc.) entro il quale è veramente l'uomo che 'ha perso piede' a testimoniare contro la mitica classicità di chi postula un tempo di acclimatazione tra se stesso e la vita (e il quadro). A rischio di una atomizzazione intellettuale si rifiuta di organizzare la sua ricerca entro una dialettica 'positiva' che risulterebbe schematica, e insieme tiene acuto il senso di una forma viva, contro la retorica dell'irrazionale, dando in fasi inedite il valore figurato di una constatazione precisa, certo non nuova nella cultura moderna: che l'uomo ha dinamizzato come mai prima d'ora il rapporto con 'l'altro da se' la nostra esistenza è una continua creazione e distruzione di totem, argini effimeri tra la sete di coscienza (la vastità di strumenti per soddisfarla) e l'istinto di conservazione.

Non stupisce che alcuni disegni, e quadri come 'Fuori del groviglio' e 'I quattro opposti', quest'ultimo del '53, richiamino alla mente Gorky; quella sgusciante labilità della forma in cui rimane tracciata tutta l'energia delle contrastanti componenti psichiche, libera tuttavia di ogni diaframma letterario del vecchio repertorio surrealista. E qui va forse posto l'accento: l'esperienza del subconscio confinata nell'accademia di certa pittura per schizofrenici di lusso irrompe con nuova vitalità ad accentuare il disagio dell'uomo moderno, a sondare il valore delle sue previsioni e delle sue tradizioni.

Il significato radicale dell'impressionismo come vita totale del quadro ricreata dall'esperienza individuale e risolta tutta nel linguaggio pittorico, non poteva essere accantonato. Pollock si riprova direttamente con Monet in 'Fragranze' 1955. Vuol dire che al pittore informale sono giunti sì Mirò e Picasso, ma anche Soutine e Monet e in genere la pittura a spessore intenso ed esteso, ad accertare l'estrema serietà del nuovo gesto espressivo, tutt'altro che *dada*, tutt'altro che esaurito nella sfida.

Così giudicare Pollock un pittore in fuga da se stesso, un epigono vuol dire avere pronta una retorica umanitaria della 'prospettiva' non capire che se il suo 'informel' è una polemica contro l'*industrial design*, il realismo sociale (per un periodo, subito dopo il suo apprendistato con Benton, frequentò lo studio di Orozco), e tutte le forme di superamento esterno della pura immanenza soggettiva, è anche una attiva smentita dell'illusivo realizzarsi appartato dal soggetto, con l'alchimia dei suoi vecchi strumenti. De Kooning, Pollock, parlano in qualche modo contro Bazaine, Manessier, contro la fantasia hofmanniana di Klee, e la prestigiosa bellezza del Picasso classico.

Ed è in una alternativa vissuta con allarme e dedizione che Pollock era presente alla mostra: annullamento della figura nel gesto, e riemersione dell'immagine dalla materia stessa, solo nella durata del rapporto sostenuto, privo di mediazioni subite, tra l'uomo e la pittura. Senza l'illusione tuttavia che il radicale anticonvenzionalismo che è la condizione prima dell'artista moderno costituisca di per sé un contenuto sufficiente al suo sviluppo.

M. VOLPI

ACQUISTI DEI MUSEI E GALLERIE DELLO STATO (1958)

ISCRIZIONE DI ANTIFEMO

PER LE COLLEZIONI del nuovo Museo di Gela è stata acquistata, su proposta del Soprintendente alle Antichità di Agrigento e per la somma di L. 200.000, una rara iscrizione dedicatoria ad Antifemo, uno dei due fondatori di Gela. La iscrizione è incisa sul piede di una coppa attica a vernice nera degli inizi del secolo V a. C., rinvenuta a Gela alla fine dell'800 e resa nota da P. Orsi nel 1906: l'importanza dell'iscrizione è stata in seguito riconosciuta e sottolineata da numerosi studiosi, in quanto si tratta dell'unica testimonianza epigrafica relativa a un culto dei fondatori di città e colonie greche. L'interesse dell'acquisto, in particolare per il Museo di Gela, è pertanto eccezionale.

OGGETTI FITTILI

PER IL MUSEO NAZIONALE DI VALLE GIULIA in Roma sono stati acquistati per il prezzo complessivo di L. 250.000, su proposta del Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale e con parere favorevole del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, n. 7 oggetti archeologici di particolare interesse per le collezioni del suddetto Museo. Si tratta di:

1) Olkion di impasto su alto piede campanulato decorato con tre fasce figurate impresse, una sulla tazza e due sul piede. Alt. cm. 19; diam. cm. 14,5.

2) Olla d'impasto a copertura rosso bruna su piccolo piede e con ansa a bastoncino sulle spalle. È decorata sul corpo con fregio di animali fantastici incisi. Sulle spalle denti di lupo con la punta verso il basso. Alt. cm. 18; diam. bocca cm. 8.

3) Coperchio di impasto a vernice nera decorato superiormente con tre anse verticali a bastoncino alternate con animali fantastici, forse cavalli. Alt. cm. 13; diam. cm. 17,5.

4) Vaso d'impasto a copertura rossastra con alto collo tronco conico. Sulle spalle, anse a nastro decorate superiormente con testina di ariete. Alt. cm. 30.

5) Grande attingitoio di bucchero con alta ansa a nastro decorata verso l'interno con figura maschile a rilievo. Alt. cm. 22; diam. cm. 20.

6) Olla di bucchero su basso piede campanulato ad alte anse a cordone. Decorata sul corpo con disegni geometrici impressi. Alt. cm. 24; diam. bocca cm. 12.

7) Lekithos di bucchero decorata sulla parte superiore con ventaglietti impressi e sul corpo con linee orizzontali graffite. Alt. cm. 10.

RILIEVI DALLA NECROPOLI DI NAPOLI

SU PROPOSTA del Soprintendente alle Antichità di Napoli sono state acquistate, per le collezioni del Museo Nazionale di Napoli e per la somma complessiva di L. 200.000, quattro lastre decorate a rilievo